

O TEXTO E AS ILUSTRAÇÕES

J. Afonso de S. Camboim

Introdução

A ilustração de obras literárias, recurso de uso quase que obrigatório na chamada literatura infanto-juvenil e bastante freqüente na *literatura adulta*, pelo menos de certo período, especialmente nas obras de cunho narrativo, constitui um aspecto de interesse, quando se pretende analisar a relação entre a literatura e as artes plásticas.

Neste trabalho, sem que sejamos especialista em desenho ou pintura, aventuramo-nos a analisar o fenômeno da ilustração, mesmo sem recorrência a uma ampla bibliografia, como era de se esperar – esta, infelizmente, não foi encontrada nas livrarias brasileiras.

Como tudo tem seu lado positivo, tentamos tirar proveito desses evidentes percalços, permitindo-nos escrever mais intuitivamente e formulando, de observação própria, alguns rudimentos do que se poderia chamar de teoria do desenho ilustrativo. Em seguida, analisamos casos concretos de obras ilustradas, dando especial atenção a *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho.

O desenho ilustrativo é aqui concebido como criação do que já existe sem existir. Essa aparente contradição resolve-se pela verificação de que estão em análise dois universos – o das coisas imaginadas e o das coisas vistas –, de modo que o que existe em um não necessariamente existe no outro, podendo, portanto, ser *criado* no segundo. Ou seja, entendemos que o emprego de dois códigos, no caso o pictórico e o verbal, por duas diferentes esferas da arte, resulta em dois tipos de criação, ainda que o *conteúdo* já tenha sido expresso em uma dessas esferas.

Além dessa questão de quem cria o quê onde, discutimos a importância, ou não, da presença de ilustrações em uma obra literária – e aqui pensamos especificamente na narrativa *adulta*, já que na literatura infanto-juvenil a importância dos desenhos ilustrativos parece inquestionável, sendo quase inconcebível a publicação de um conto que seja, sem que dele haja ilustrações.

Finalmente, já na rápida análise das ilustrações de *O coronel e o lobisomem*, aproveitamos a presença de um *prefácio gráfico* à obra, para fazermos um estudo comparativo entre os desenhos do prefácio e os das ilustrações.

Com este trabalho, objetivamos ensejar alguma reflexão sobre uma área aparentemente pouco discutida no meio literário, o desenho ilustrativo, e que, no entanto, relaciona-se muito intimamente com a literatura.

A criação visual do verbal

O papel do ilustrador, embora aparentemente irrelevante, já que é opcional e, grosso modo, derivado da obra que se ilustra, torna-se de suma importância, no momento em que o autor opta pelo acompanhamento de desenhos ilustrativos para o seu texto. É que a imagem pictórica plasma-se com muito mais vigor na mente do receptor, já que tem natureza distinta da existente na imagem verbal: enquanto esta é extremamente volátil e multívoca, aquela é fixa, permanente e unívoca; uma é linear, sintagmática, desenvolve-se no tempo, a outra é pontual, paradigmática, cristaliza-se no espaço; enfim, uma é dinâmica, a outra é estática.

Disso resulta que, do ponto de vista do receptor, uma função e um dado são simultaneamente acrescidos: se perante o texto havia apenas um leitor, com a inclusão do desenho tem-se um leitor-observador, que associa a *visão* gerada pela palavra com a *visão* gerada pela ilustração. Assim, um romance, por exemplo, que contenha ilustrações, tem vários de seus componentes determinados ou relativamente *fechados*, o que não ocorreria na ausência dos desenhos. Certas situações ou personagens que, sem os desenhos, seriam apenas *visualizados* passam a ser *vistos*.

Essa é a diferença fundamental existente entre a ilustração pictórica e a narrativa literária. Na visualização, os fatores subjetivos da recepção são, é óbvio, mais significativos que na *visão*, porquanto se desenvolvem a partir de uma imagem bem menos concreta que a forma gráfica do desenho, a imagem da imaginação. Embora seja o desenho ilustrativo mimese da mimese, esse caráter de imitação em segundo grau não diminui o teor de concreção da imagem pictórica, se comparada à imagem verbal.

O fato de um personagem ser pictoricamente representado em uma obra, como o coronel em *Ninguém escreve ao coronel*, de Gabriel García Márquez, ou como o capitão Vitorino, em *Fogo morto*, de José Lins do Rego, é tão importante para a imagem do personagem que se formará na mente do leitor quanto o fato de determinado personagem não ser representado pictoricamente na obra, como é o caso do caboclo Capiroba, em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, ou do major Quaresma, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.

Ocorre que a representação pictórica do personagem gera um modo de percepção desse personagem pelo leitor bem diferente, se comparado ao modo de percepção que o leitor teria ante um personagem não pictoricamente representado. No primeiro caso, tem-se um nome X (Vitorino, por exemplo) que remete para uma imagem objetiva X (o desenho de Vitorino); no segundo caso, tem-se um nome Y (Capiroba, por exemplo) que remete para uma imagem subjetiva Y (a figura do personagem imaginada pelo leitor).

Chamemos, apenas para facilitar nosso raciocínio, de *imagem 1* a *imagem subjetiva* (de um personagem, de um episódio, de um cenário, etc.), que é a imagem que se compõe mentalmente, apenas a partir da palavra. Essa imagem, obviamente, não é única: ela varia de leitor para leitor, e é possível que se modifique até mesmo na mente de um mesmo leitor – decerto se modifica ao longo da leitura da obra ou em releituras.

Com a mesma finalidade, chamemos de *imagem 2* a *imagem objetiva*, que é a imagem dada pictoricamente. Derivada da mesma fonte verbal, resulta de uma espécie de leitura privilegiada (de um especialista no ato de ver e de mostrar, o desenhista) a qual concentra em uma determinada forma o que a palavra apenas narra ou descrevera, conforme lhe é próprio.

Falávamos, acima, sobre a importância do papel do ilustrador, na medida em que ele pode definir visualmente diversos componentes de uma narrativa. Ora, no momento em que o desenhista *diz a fazenda é esta*, ou *o personagem X é este*, ou *a cena foi esta* – e *diz* com o endosso implícito do autor –, o leitor passa a conferir ao desenhado o mesmo *status* do descrito e do narrado. A princípio, dar-se-á crédito idêntico à palavra e ao desenho, sendo este um reforço (ilustração) daquela.

Importa considerar, e aqui nos referimos ao trabalho dos ilustradores competentes, que dificilmente se estabeleceria na mente de um leitor uma imagem 1 diferente da imagem 2 da ilustração. A imagem 2, seja por ser dada como componente da obra, seja por ser reproduzida por um especialista, dificilmente seria negada, a não ser por uma visão de determinado leitor a quem o texto impressionasse de forma muito peculiar. Mas esse seria um matiz do insondável domínio da recepção.

O fato de, na obra literária ilustrada, a imagem 2 ser apresentada simultaneamente com a imagem 1 também induz a automática conexão que se faz entre ambas. Não raro, a adaptação de obras literárias para o cinema ou para a televisão gera uma espécie de frustração em parte do público, que não encontra a exata correspondência entre a imagem 1 que enformou de um certo personagem, por exemplo, e a imagem 2 que se apresenta em forma de ator (Eis uma das causas de certos atores *não convencerem* em certos papéis.). Esse é o caso em que os personagens das obras literárias sem desenhos ilustrativos se tornam bastante conhecidos do leitor. Se o texto a ser adaptado tiver desenhos ilustrativos, dificilmente não frustrará o público uma grande dessemelhança entre as figuras do filme e as das ilustrações.

Até mesmo obras cinematográficas em que um papel vivido originariamente por um ator passa a ser representado por outro (como o Agente 007, Tarzan, etc.) costumam gerar esse tipo de frustração no público. Tal fenômeno, aliás, evidencia a importância da imagem 2 e do peso que ela passa a ter, uma vez utilizada. Carlitos, por exemplo, dificilmente seria o mesmo, representado por outro ator que não Charlie Chaplin, ou um sósia perfeito.

Ainda no âmbito cinematográfico, há personagens que se popularizam com a imagem 2, desenho, como Pinóquio e Peter Pan, e que, quando representados por atores humanos, tornam-se *irreconhecíveis*, por melhores que sejam os atores e os diretores.

Não queremos com esses exemplos, apenas *ilustrativos*, enveredar pela análise da imagem no cinema, muito menos dando a mesma dimensão à questão cinematográfica e à questão pictórico-literária que estamos a tratar. Eles estão citados aqui não só ratificando o dito de que *a primeira imagem é a que fica*, mas reafirmando, em uma espécie de analogia, a importância da imagem 2, não verbal, não literária, mas de emprego opcional na literatura, na qualidade de ilustração.

Também não pretendemos expandir ou subdividir esse conceito de imagem 2, que, neste trabalho, relacionado ao conceito de imagem 1, em uma oposição circunstancial entre visão e imaginação, deve circunscrever-se aos desenhos ilustrativos das obras literárias.

As imagens da narração, portanto, fazem-se na cabeça do leitor, quer haja quer não desenhos ilustrativos na obra. Havendo desenhos, estes tendem a ser concebidos pelo leitor como representação fiel, autorizada, das imagens verbais que se propõem representar, e geralmente não se questiona sua autenticidade. Os traços físicos de um personagem não devem diferir, em uma concepção normal, ou seja, salvo leitura especial, daqueles do desenho que o representa na obra. Essa tendência confirma-se em filmagens ou encenações de muitas obras, inclusive na adaptação para a televisão de *O coronel e o lobisomem*, obra que mais adiante estudaremos com maior destaque.

Não havendo desenhos, as imagens que se produzem na mente do leitor são diretamente originadas da palavra e por isso dependem mais da subjetividade e da imaginação do leitor. Na *formalização* dessas imagens mediante a adaptação do texto literário para outro veículo como a televisão ou o teatro, a reprodução das imagens do narrado e do descrito dependerá fundamentalmente do diretor e dos atores. O diretor terá menos vantagem que o desenhista, no aspecto de as imagens *convencerem* ou não, já que *as reproduz a posteriori*, em separado e no todo, não se restringindo às partes selecionadas.

Da validade das ilustrações

Surge uma questão: Até que ponto a presença da imagem 2 em uma obra tenderia a diminuir-lhe a expressividade, uma vez que constitui, pelo menos

em tese, um fator de estreitamento da imaginação? Constituiria a ilustração um recurso efetivo, em face do caráter literário da obra que se quer ilustrar?

Em *Literatura infanto-juvenil – um gênero polêmico*, a ilustradora Regina Yolanda Werneck afirma que *vários estudiosos, escritores e leitores defendem a tese de que os livros nunca deveriam ser ilustrados*. Entretanto, ela mesma não compartilha tal pensamento: *Temos a impressão de que o caminho não será o de lutar contra os livros ilustrados e sim a favor de livros bem ilustrados nos aspectos técnico, estético e estimulador do pensamento* (1986: 149).

A autora defende a ilustração simbólica e não a *realista, fiel ao texto*, não só como estímulo ao público infantil ou semi-analfabeto, mas sobretudo como contribuição para o desenvolvimento da imaginação do leitor.

A defesa de uma ilustração criteriosa é feita também por Fanny Abramovich, em *Literatura infantil – gostosuras e bobices*, que faz uma crítica à presença dos *estereótipos estéticos europeus*, freqüentes em ilustrações de obras brasileiras. A preocupação da autora concerne à transmissão de preconceitos que se faz tanto por palavras quanto – e muito!! – por imagens.

Embora as obras acima citadas restrinjam-se à literatura infanto-juvenil, julgamos válido a elas referir-nos, já que ressaltam o fator *qualidade* como condicionante à defesa da ilustração, o que julgamos valer igualmente para a literatura adulta.

Como já se disse, muitos escritores têm exercido essa espécie de parceria com desenhistas, e aquele *fator de estreitamento da imaginação* parece não se ter verificado, pelo menos como um problema. De fato, um componente que entra para *ilustrar*, como diria o Aurélio, para *esclarecer, elucidar, comentar, explicar* ou *ornar (um trabalho impresso) com gravura*, a princípio não deveria ser bem-vindo em um tipo de arte cuja linguagem se qualifica mais pelo sugerir que pelo dizer, mais pela conotação que pela denotação, e que, ademais, deveria estar completa em si, dispensando qualquer espécie de adendo.

O que ocorre, porém, é que o caráter de *ornamento* da ilustração parece em nada comprometer o literário da obra, e o caráter de *explicação*, conforme a significação dada ao verbete, parece inexistir, quando se trata de ilustração de obras literárias. O que há de fato é o apelo a um outro sentido, o sentido visual, transmitindo em outra linguagem, também artística, o já expresso em uma linguagem primeira. Da mesma forma que a expressão facial ou corporal do ator em cena não indica uma deficiência do texto, e da mesma forma que uma música de fundo não indica a deficiência de um poema que se declama, nem o completa, mas apenas o acompanha, em um casamento de duas espécies de estímulo para produzir o mesmo sentimento, o desenho, se bem produzido, não elucida a narrativa – talvez a enfatize –, nem muito menos a completa.

É claro que essas analogias não são exatas, mas dão uma idéia aproximada do nosso entendimento. A qualidade da ilustração, assim como a qualidade da obra narrativa, é que deve estar em jogo. Se o ilustrador mostra ao leitor um personagem, este precisa ter, enquanto desenho, o mesmo poder expressivo que tem enquanto imagem verbal. Conseqüentemente, o que muda é a arte, não a expressividade. Destarte, o desenho constitui apenas um novo patamar para a imaginação, que terá uma base concreta, não um obstáculo. Imaginar sobre um personagem visto e sobre um personagem lido podem ser dois tipos de imaginação, mas nem o ver nem o ouvir dispensam o imaginar.

Enfim, se o autor abdica da ilustração pictórica, sua obra não necessariamente ganhará em expressividade, assim como não necessariamente ganhará, se ele empregar desenhos. O certo é que o poder do desenho tem de fixar imagens visuais é superior ao poder da palavra. Um personagem, por exemplo, uma vez desenhado na obra, assume as características físicas desse desenho, pelo menos visualmente (o que não é tudo, diga-se de passagem).

Escritor... Ilustrador...

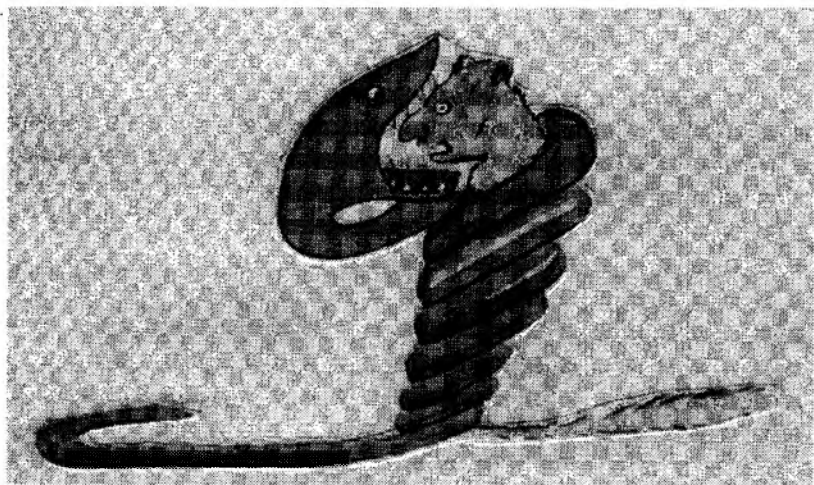
*Com uma idéia na cabeça
o desenho vem atrás.*

É com esse dístico que Tárík de Souza destaca, em forma de título de capítulo, um trecho do depoimento que lhe foi dado por Henfil (1985). Se o desenho decorre da presença da idéia, pode-se perguntar ainda: De que decorre a idéia? Como estamos nos referindo às artes plásticas gráficas, ou impressas, podemos partir, aproveitando o depoimento de Henfil, da situação do cartunista, que geralmente é desenhista, mas não é escritor, e cujo trabalho não tem vínculo necessário com o texto. Nesse caso, a idéia vem de fontes diversas, nem sempre identificáveis, ou cuja identificação nem sempre é relevante. No que tange à ilustração, embora o desenhista geralmente tampouco seja escritor, há um vínculo evidente entre o seu desenho e o texto literário, deste decorrendo a idéia que dá origem àquele.

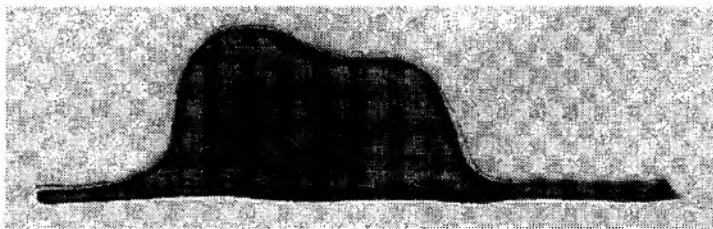
Há ainda a considerar a situação do escritor que é também desenhista e que ilustra o seu próprio texto. Aqui, tanto as imagens pictóricas podem gerar o texto quanto o texto pode gerar as imagens pictóricas, dependendo do processo de criação do escritor-desenhista, ou do desenhista-escritor.

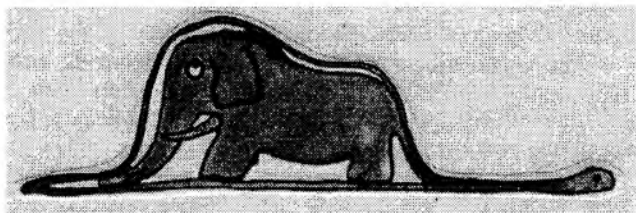
Em *O pequeno príncipe*, Saint-Exupéry é autor do texto e das aquarelas que o ilustram. Nessa obra, a simbiose do escritor-desenhista ocorre, inclusive pela figura do narrador, que menciona constantemente os *seus* desenhos ao longo da narrativa, evidenciando ter plena consciência de que o lido-ouvido e o visto são duas coisas absolutamente diferentes, mesmo quando o conteúdo é o mesmo: as impressões que se registram no espírito de quem lê (ouve) e de quem vê não são as mesmas.

O livro começa e termina falando de imagens pictóricas. Na primeira dessas imagens, a de uma jibóia engolindo um animal, fica subentendida a questão da arbitrariedade necessária (pelo menos do ponto de vista do mundo adulto) da representação pictórica, com os seus artificios, em face da realidade. O adulto desenha o animal ao ser engolido, julgando que o desenho da jibóia já com a fera engolida seria totalmente inverossímil, ou façanha algo desafiadora, mesmo para um bom cubista:



Mas, nessa primeira página do livro, a questão da imagem suscitada pelo que se lê é o que merece nosso destaque. O trecho de *Histoires vécues*, a obra lida pelo narrador (*As jibóias engolem, sem mastigar, a presa inteira...*), suscitou no ilustrador do livro uma imagem determinada, e no leitor – o narrador de *O pequeno príncipe* – outra bem diferente: uma jibóia transparente com um elefante vivo no seu interior. A imagem do narrador é bem mais coerente com o conteúdo do texto lido, porém bem menos verossímil:





Esse exemplo deixa claro, portanto, que a imagem que um texto pode suscitar, mesmo um texto *referencial* ou *objetivo*, nem sempre é tão óbvia ou universal.

A penúltima página do livro de Saint-Exupéry contém um desenho, uma paisagem, também comentado, no epílogo, pelo narrador. Pela íntima relação que se dá entre os desenhos e o texto em *O pequeno príncipe*, seria difícil considerar essa obra como um livro ilustrado, apenas. Os seus desenhos não são apenas ilustrativos, fazem parte da obra, que na verdade se classificaria melhor como pictórico-literária.

Outro bom exemplo de obra literária ilustrada pelo próprio autor – esta realmente só literária – é o *Papáverum Millôr*, de Millôr Fernandes. Dentre seus *poeminhas* – muitos sem qualquer pretensão, alguns com alguma pretensão e poucos extremamente pretensiosos (cf. a apresentação do autor) –, há os que são ilustrados e os que não são, de modo que, na mesma obra, pode-se ter a noção do valor da imagem pictórica junto à imagem verbal.

Sendo o autor um desenhista, sendo a obra um livro de poemas e tendo o autor ilustrado alguns desses textos, pode-se perguntar por que ilustrar apenas alguns. A razão provavelmente seria um critério, que de resto deve acompanhar qualquer ilustrador: assim como nem todas as cenas – nem mesmo todas as mais importantes cenas – de um romance devem ser retratadas pictoricamente, nem todos os poemas de Millôr o são. É preciso saber onde uma imagem visual – e qual imagem – vai coadunar-se com o efeito que o autor quer produzir. No caso de Millôr, o efeito é essencialmente o riso. Então a imagem tem de constituir um reforço ao cômico.

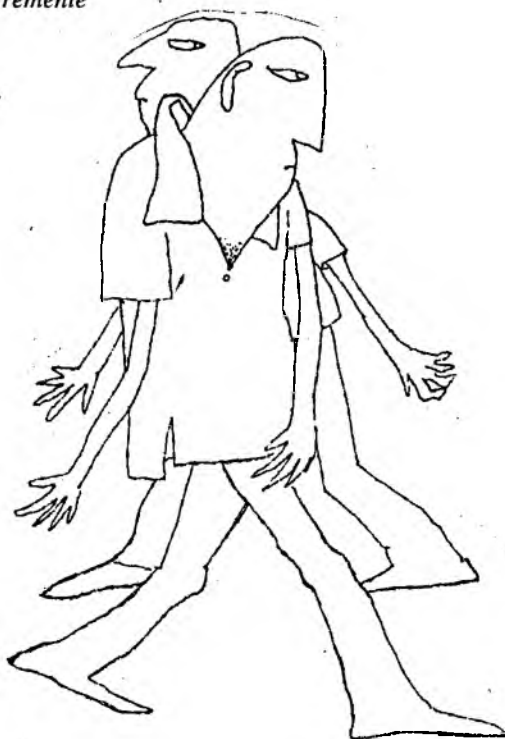
Abaixo, citamos dois curtos poemas de Millôr, um que apresenta a imagem 2 e outro que não a apresenta:

**POESIA DE AGRADECIMENTO
AO SENHOR PUNTILA
(O BOM PATRÃO)**

*“O que vale, meu filho, é a intenção”
Diz ao dar a gratificação anual.
Aceito a oferta e verifico
que o patrão está cada vez
mais intencional.*

ESSA CARA NÃO ME É ESTRANHA

*Vi meu amigo ao longe
E ele também me reconheceu
Nos aproximamos alegremente
E cada um arrefeceu:
Eu vi que não era ele
Ele viu que não era eu.*



No primeiro poema, Millôr deve ter julgado redundante o desenho de um padrão *intencional* ou de um operário normal, figuras bastante conhecidas, que dispensam, por conseguinte, ilustrações. Já no segundo, a reação de dois indivíduos quaisquer em uma situação de desconcerto passível de ocorrer a qualquer um motivou o desenhista a ilustrar o (des)encontro dos dois homens, ressaltando algumas particularidades: os olhares de soslaio, as caras de desconfiança e os braços de desvio jogados para um lado.

Análise do prefácio gráfico de Appie para *O coronel e o lobisomem*, de José Cândido de Carvalho.

Deixando de lado os escritores-ilustradores, voltemos ao estudo dos ilustradores do texto literário, aliás, ao prefácio gráfico de Appie.

A obra *O coronel e o lobisomem* (CL), de José Cândido de Carvalho, tem como principal personagem o coronel Ponciano de Azeredo Furtado. Poty, o ilustrador da obra, criou pela primeira vez a imagem pictográfica do coronel. Posteriormente, a imagem do personagem foi recriada no desenho por Appe, que teve o seu prefácio gráfico *Como meu lápis vê o coronel* incluído na obra a partir da oitava edição.

Prefácio gráfico x ilustrações: um breve estudo comparativo

O prefácio gráfico de Appe parte da seleção de pequenos trechos da obra, transcritos como legendas dos desenhos, de modo que a ligação entre o literário e o pictórico faz-se de forma ainda mais direta que a ligação que existente entre as ilustrações e a obra. Na ilustração, o desenhista busca elementos disseminados pelo texto e os concentra em um *quadro*; assim o leitor nem sempre identifica o(s) trecho(s) da obra que inspiraram o artista na elaboração daquele desenho (A necessidade de busca dessa identificação geralmente nem é despertada.). Já nesse prefácio gráfico, são indicados exatamente os trechos que o desenhista quer reproduzir, em uma espécie de tradução de uma linguagem verbal para uma linguagem visual.

Se em uma tradução comum, entre códigos verbais, ocorrem *traições*, em uma tradução entre dois tipos de códigos diferentes pode-se supor que os riscos do *traduttore traditore* sejam ainda maiores. Mas essa analogia não pode ir muito longe: é que a tradução comum se aproxima mais da reprodução, ao passo que a tradução pictórica se aproxima mais da recriação; aliás, constitui necessariamente uma recriação.

Um personagem literário simplesmente não existe para o universo da visão. Ele tem nome, personalidade e até traços *físicos*, mas, como se fosse um deus, não é visível. Aí, onde o caráter de imobilidade das obras de arte pictóricas constitui uma *deficiência*, do ponto de vista da narração, nesse mesmo ponto, esse caráter constitui uma vantagem, pois enseja a possibilidade de ser visto até mesmo o que, por natureza, é invisível.

Na análise desse prefácio gráfico, o primeiro aspecto que cabe ser considerado é o fato de haver *dois* coronéis desenhados: o coronel da ilustração e o coronel do prefácio. *Nascidos* em épocas diferentes e de autores diferentes, cada um reflete um estilo e uma concepção próprios. Por exemplo, em Poty os traços são grossos e densos, ao passo que em Appe são finos e claros. No primeiro, ressaltam-se os aspectos do imaginário, da solidão espiritual e da melancolia interior que envolvem o personagem; no segundo, ressalta-se especialmente o aspecto humorístico despertado pela figura do personagem, em face das suas expressões de valentia (?), de galanteria (?) e de fantasiosidade.

Os desenhos de Poty e de Appe refletem, pode-se dizer, duas grandes perspectivas pelas quais é possível realmente ser interpretada a obra de José

Cândido de Carvalho e, particularmente, a figura do coronel. É que o sentimento, não propriamente do trágico, mas pelo menos do triste e do melancólico, encontra-se entretecido na obra com o sentimento do humor: o primeiro é mais patente quando se adota a visão interna do personagem-narrador, o segundo quando se adota a visão do mero observador. Os sentimentos que o coronel inspira oscilam entre a piedade e o riso. Os desenhos de Poty, pelo seu caráter sombrio e pelo tom taciturno de suas manchas, denotam uma leitura do coronel predominantemente pela perspectiva do triste. Já os desenhos de Appe, pela sua limpidez e em particular pelo seu tom hiperbólico, indicam uma leitura predominantemente humorística da figura do coronel. Pode-se dizer até que Appe pretendeu, em seu prefácio, enfatizar visualmente o aspecto humorístico da obra, que fora tocado apenas de leve pela ilustração de Poty – um aspecto que, entretanto, é realmente fundamental na obra. Ao produzir *Como meu lápis vê o coronel*, Appe reacendeu, portanto, em termos/visuais, um aspecto que nunca estivera apagado na narrativa do coronel, como comprovam as legendas em que cada desenho se inspira.

Vale citar aqui a adaptação da obra para a televisão, feita por Jorge Furtado, Guel Arraes e João Falcão, exibida pela rede Globo, em que a dimensão humorística da obra e do seu principal personagem foi devidamente observada, inclusive na interpretação do ator Marco Nanini.

Enfim, pode-se supor que as ilustrações de Appe tenham sofrido influência das de Poty, na concepção geral da figura do coronel, já que os desenhos deste antecedem os daquele. O certo é que ambos os desenhistas pretenderam a criação pictórica do personagem de José Cândido de Carvalho, recorrendo, portanto, à obra literária.

Análise dos quadros em face da obra e das legendas

Dentre os treze trechos escolhidos por Appe como legendas, destacaremos quatro, sobre os quais concentraremos a nossa análise:

a. *Muito sujeitinho de banco, com alma de 10 por cento ao mês, eu suspendi pelo colarinho.*

b. *Homem que é homem duas coisas de principal deve ter: barba grande e voz grossa. O charuto é para espantar o povinho dos empréstimos, que é a pior raça já existida no mundo.*

c. *Para lidar com onça pintada o patriota tem de ter muito tirocínio de armas. O que mais onça aprecia é um tiro firme, bem no central da testa, de modo a não danificar a pele.*

d. *Sou maluco por um cafuné de barba feito por mão perita. Sou coronel de ficar um mês de cabo a rabo nesse serviço mimoso.*

O discurso do coronel, narrador de primeira pessoa que conta a sua própria história, é em muitos instantes de tamanho grau de pabulagem que chega a não descartar o uso da própria modéstia (evidentemente falsa) como um dos seus instrumentos. Somando-se esse caráter ao imaginário do personagem, inclusive com seus elementos fantásticos, tem-se como resultado uma gama de *informações* que põem o leitor a se perguntar (como se não se tratasse de ficção) o que teria de fato ocorrido em certos eventos narrados: teria ocorrido o que o narrador conta, ou de fato se deu outra coisa? Ou seja, estaria Ponciano contando a *verdade*, ou a sua pabulagem estaria deformando os *fatos*?

Mas que importância real teria a presença ou não dessa *fidedignidade* do narrador? Principalmente para a elaboração do desenho, o considerá-la parece ser fundamental. É que as imagens que chegam à cabeça do leitor, enquanto verbais, modificam-se e transformam-se com facilidade a cada impressão ou sensação do leitor. Mas, no momento em que essas imagens têm de virar desenho, elas perdem essa flexibilidade - e, entretanto, têm de ser tão representativas do que se lê, quanto as imagens oriundas do texto.

Levando-se em conta esse aspecto, pode-se comparar o desenho ilustrativo da legenda a com o da legenda c:

Legenda a:



Legenda c:



Na legenda a, o desenho retrata fielmente o que está dito. A figura *em feitiço de palmeira* do coronel suspende pelo colarinho o *sujeitinho do banco*. O *fielmente* do desenho, entretanto, não vai tão longe a ponto de restringir a ilustração aos elementos explícitos no texto. Há lugar no desenho, como houve na cabeça do leitor, para alguns elementos *visualizáveis*. Assim, o puxão cometido pelo coronel, de tão firme, faz voarem os papéis de sobre a mesa e ficarem, por inércia, a caneta e os óculos do *sujeitinho*; assim, a curvatura do tronco e a baforada intimidativa do coronel, bem como a curvatura da mão *em feitiço de segurar um rato*, diminuem ainda mais o *sujeitinho*, que é trazido por sobre a mesa. Enfim, há lugar no desenho até para percepções hermenêuticas mais sutis, como o entendimento de que é a própria *alma de 10 por cento ao mês* que está sendo suspensa pelo colarinho. Isso sugere a leveza e a maleabilidade da figura do *sujeitinho*.

Na legenda c, o desenho retrata mais o que a narrativa sugere que os dizeres da legenda. O texto da legenda é, supostamente, assim como o da narrativa, de autoria de um perito em caçada de onça. O desenho, *no entanto*, mostra um coronel amedrontado e acuado a se esconder entre os ramos de uma

árvore. É que, nesse trecho da obra, o autor implícito aponta, de algum modo, a falta de correspondência entre o que conta o narrador e o que efetivamente ocorre. E o fato de o desenhista basear-se no que sugere o autor implícito, e não no que diz o narrador, deixa claro que o desenho implica necessariamente uma leitura, ou seja, uma interpretação, tese que já defendemos anteriormente.

Em suma, nesse caso, um desenho fiel ao narrador, que mostrasse sua propalada habilidade no trato com onças, seria infiel à obra, uma visão deturpada do personagem. Certamente por isso, não só Appe como Poty, que também ilustrou esse episódio (CL: 61), produziram um desenho que constitui uma espécie de ironia ao texto do narrador:



A presença, no desenho, de elementos não textuais, embora visualizáveis, aos quais já nos referimos, pode constituir uma *licença pictórica* que ultrapassa a mera visualização das imagens verbais. Por exemplo, nos desenhos que ilustram o episódio da onça, tanto no de Appe quanto no de Poty, há elementos totalmente alheios ao texto. Em Appe, há uma árvore e, em Poty, um largar a arma que não constam do texto.

Entretanto, isso não macula os desenhos enquanto ilustração, pois o que está em jogo é a retratação do medo desesperado do coronel. Esse ponto, diga-se de passagem, reafirma o caráter de recriação do desenho ilustrativo, aqui já referido. Trata-se do emprego de outra linguagem, com elementos próprios, diferentes dos verbais, mas que podem suscitar os mesmos sentimentos e idéias provocadas pelas palavras.

Tanto nos desenhos quanto nas legendas a e c, é patente a intenção humorística. Em *Comicidade e riso*, Vladímir Propp atribui ao exagero, ao inesperado, aos pequenos reveses e ao desmascaramentos dos defeitos humanos, entre outros fatores, a propriedade de suscitarem o riso.

Fatores como esses encontram-se combinados, por exemplo, na legenda e no desenho a. A expressão *alma de 10 por cento ao mês* constitui apelo humorístico, na medida que, de forma nova, surpreendente, desnuda o defeito típico dos agiotas, a exploração ou a ganância. E, se exatamente essa figura está sofrendo o castigo de passar pela mão do coronel, isso torna-se mais risível, ou melhor, derrisível, por aquele sentido de justiça que se pretende produzir com o *riso de zombaria*, conforme afirma Propp.

Legenda b:



No desenho c, a imagem que o coronel quer passar, de sujeito corajoso e entendido em onça, se desmascara. Sem qualquer *tirocínio de armas*, ele encontra-se simplesmente tomado pelo medo, que o leva a esconder-se nos galhos da árvore. O desenho, mais instantaneamente que o texto (Esta é uma vantagem do desenho: a visão panorâmica, global, do quadro.) mostra a situação irônica em que se coloca o coronel. Dessa ironia e desse revés, vem a comicidade.

O riso suscitado pelo quadro b, acima, advém essencialmente do seu caráter hiperbólico. O exagero, não só da barba grande como da voz grossa, além da estranheza – pelo menos em face dos dias de hoje e do meio urbano – da idéia em si mesma são elementos realmente hilários. O traço curioso desse desenho é que, embora a arte pictográfica não possua meios físicos de reproduzir o elemento sonoro, mediante a visão do desenho, *ouve-se* perfeitamente o vozeirão do coronel.

A ênfase no cômico que verificamos nos traços de Appe pode ser demonstrada, enfim, pela análise do desenho abaixo (legenda d). Baseado no componente feminino, que, juntamente com o componente financeiro, constituiria um dos vieses trágicos ou tristes da obra, o desenho, entretanto, não exprime esse viés. Aqui não se retrata o insucesso amoroso real do coronel, mas o seu sucesso imaginário, e, assim, exprime-se o cômico.

Legenda d:



Em seu ensaio “Romance definitivo”, M. Cavalcanti Proença refere-se ao coronel como *meninão*: *PONCIANO FURTADO*, por extenso *Coronel Ponciano de Azeredo Furtado*, entra na literatura arrastando esporas de roseta graúda, suas tintas de rábula e um vasto coração de menino. *Meninão* (Apud CARVALHO, 1973: xii).

É esse *meninão*, que se alimenta de devaneios mais ou menos eróticos, e do qual as mulheres parecem escapar irremediavelmente – mas isso só na realidade ficcional, felizmente (ufa!), não na sua imaginação – que o desenho

mostra. E uma imaginação tão vívida do que não passa de fantasia não deixa de ser engraçada.

Ainda um pouco de Appe x Poty

Observamos que o prefácio gráfico de Appe contém treze desenhos e que as ilustrações de Poty são em número de vinte e seis. Afora as diferenças de técnicas e de estilos, ressaltamos uma maior tendência para o cômico em Appe – não que ela inexistia em Poty.

Um instante de comicidade, talvez até mais intensa, presente em Poty, encontra-se exatamente no desenho da caçada à onça, em que o largar a própria arma e correr brejo adentro por entre os sapos, segurando o chapéu (desenho de Poty) parece mais hilário que o esconder-se assustado entre os galhos da árvore (desenho de Appe).

O fato curioso que aqui queremos destacar advém não de uma diferença, mas de uma semelhança entre os dois artistas. É que, dentre os treze desenhos de Appe, seis (o da onça, o do coronel na cama, o da sereia, o do galinho, o do lobisomem e o do sabiá na gaiola) repetem temas e até elementos visuais já tratados por Poty (CARVALHO, 1973: 61, 81, 107, 131, 180 e 284/292, respectivamente).

Essa reiteração que, em uma análise superficial, poderia ser tomada como uma simples indicação de que o segundo desenhista está apenas a copiar o primeiro constitui, na verdade, uma semelhança de critérios entre os dois artistas para produzir suas ilustrações. Com efeito, ante uma obra literária a ser ilustrada, uma pergunta inalienável emerge: *O que ilustrar?* Ou seja, surge a necessidade de saber que personagens, que cenas, que episódios, que objetos, que cenários, etc. devem ir para o desenho e qual o *status* de cada um desses elementos dentro da obra.

Enfim, a repetição que pudemos verificar em Appe com relação a Poty não pode ser considerada como aleatória, nem muito menos como um plágio. No momento em que a ilustração destaca necessariamente elementos fundamentais da obra, torna-se obrigatória a repetição deles nos dois artistas.

O que se pode inferir é que os recursos à disposição do código pictórico para representar uma mesma situação não são tão diversos como os de que dispõe o código verbal, por exemplo. Para quem vê, as imagens de alguém segurando uma gaiola, parado ou andando, parecem não apresentar grandes diferenças, uma com relação à outra.

Conclusão

O texto literário que, em princípio, dispensa absolutamente ilustrações, pode manter diversos níveis de relação com um projeto gráfico que a ele se associe: desde a relação de independência, em que figuras espalhadas ao longo

da obra apenas compensam o caráter abstrato da leitura com um pouco da semiconcretude da representação pictórica, até o estabelecimento de um vínculo mais interativo entre as imagens verbais e as imagens visuais.

Diversos fatores podem justificar, do ponto de vista artístico, a inclusão ou não de ilustrações em uma obra, e tanto um caminho como o outro, dependendo de cada caso, pode conduzir a bons resultados.

Em *O coronel e o lobisomem*, o aspecto da comicidade beneficiou-se visivelmente com a presença das ilustrações. A comicidade é, aliás, um aspecto em relação ao qual uma boa ilustração é sempre *bem-vinda*, sendo sintomático o fato de quase toda a produção literária voltada especificamente para o humor vir acompanhada de ilustrações.

Importa considerar que o ver e o ouvir constituem as duas portas principais de acesso ao cômico: se a comicidade não é atingida pelo que se escreve, ela pode ser atingida pelo que se mostra. Assim, evidentemente, o somatório do elemento visual com o verbal amplia a possibilidade de produção do riso, e não há por que abrir mão dessa garantia adicional.

O coronel Ponciano, principal componente ficcional de *CL* a ser *concretizado* pelo ilustrador, estando presente como personagem textual e como personagem pictórico, pode integrar-se mais indelevelmente, por dois canais, na concepção do leitor-observador.

A ilustração, conforme aqui verificamos, desde que concebida criativamente, pode exercer boa parceria com o texto e, ao ser utilizada, passa a constituir um dos componentes significativos da obra, incorporando-se ao seu universo.

Bibliografia

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil – gostosuras e bobices*. Scipione, 1989.
- CARVALHO, José Cândido de. *O coronel e o lobisomem*. 12ª e 41ª eds. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973 e 1994.
- FERNANDES, Millôr. *Papáverum Millôr*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.
- HENFIL. *Como se faz humor político*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- Depoimento a Tárík de Souza.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de et alii. *Literatura infanto-juvenil – prosa & poesia*. Goiânia: UFG, 1995.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. Romance definitivo. In: *O coronel e o lobisomem*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fortoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Tradução de Dom Marcos Barbosa. 26. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983.
- WERNECK, Regina Yolanda. *Literatura infanto-juvenil – um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

J. AFONSO DE S. CAMBOIM é Mestre em Literatura pela UnB e professor da Fundação Educacional do Distrito Federal.